

Ordnung - muss die sein? Anmerkungen zu Genre, Konvention und Regel in narrativen Konstruktionen

Mattes, Peter

Postprint / Postprint

Vortrag / lecture

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Mattes, P. (2000). *Ordnung - muss die sein? Anmerkungen zu Genre, Konvention und Regel in narrativen Konstruktionen*. (Berichte aus dem Colloquium Psychologie und Postmoderne, 4). Berlin: Arbeitskreis Psychologie und Postmoderne am Studiengang Psychologie der Freien Universität Berlin. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-12911>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Mattes, Peter (2000). Ordnung – muss die sein? Anmerkungen zu Genre, Konvention und Regel in narrativen Konstruktionen. *Psychologie und Postmoderne. Berichte aus dem Colloquium Psychologie und Postmoderne. Nr. 4, Juli 2000.* <http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/colloquium/mattes.htm>

Peter Mattes

Ordnung – muss die sein?

Anmerkungen zu Genre, Konvention und Regel in narrativen Konstruktionen

Poststrukturalistische sowie postmoderne Sprachphilosophie hat vielleicht die Zeit, da sie in aller Munde war, schon wieder hinter sich. Gleichwohl verankert sich gegenwärtig unter ihrem Einfluss ein Konsens darüber, dass sprachliche Zeichengefüge nicht eine ihnen vorgängige Wirklichkeit abbilden, sondern dass das, was als wahr und wirklich bezeichnet wird, ein Ergebnis sprachlicher Kommunikation darstellt. In unserer Disziplin ist dies eine Einsicht, die sich seit etwa eineinhalb Jahrzehnten insbesondere der Soziale Konstruktivismus (Gergen 1985) und die Kulturpsychologie (Bruner 1986, 1990) zu eigen gemacht haben. Sie treffen sich im Konzept eines narrativen Konstruktivismus (Gergen & Gergen 1988). Dessen zentrale These lautet: Wir stellen uns selbst und unsere Welt her, indem wir Geschichten ("narratives") erzählen, wiedererzählen und umerzählen.

Ein Einwand scheint auf der Hand zu liegen: Wie kommen wir dazu, wenn uns nicht (außersprachliche) Wirklichkeit dazu anhält? Lautete die Gretchenfrage zu Beginn der entzauberten Moderne "Sag Heinrich, wie hältst Du es mit der Religion?", mag sie heute den – in einem anderen Sinne wieder verzaubernden - PostmodernistInnen so gestellt werden: "Wie hältst Du es mit der Realität?"

Des Fundamentalismus dieser, auf allen argumentativen Ebenen in verschiedenster Ausformung anzutreffenden Standardfrage überdrüssig, möchte ich hier nicht eine weitere Abhandlung über die prinzipielle Differenz zwischen der Metaphysik des Realismus und den Konstruktivismen anbieten (dazu kurz und in aller Klarheit: Westmeyer 1996), sondern Überlegungen anhand einer Eigenart vieler Erzählungen anstellen: der Uneindeutigkeit ihrer textuellen Verweisungen. Dies ist für uns PsychologInnen deshalb relevant, weil m. E. viele psychologische Erzählungen wie Erinnerungen, Selbstbeschreibungen, Begründungsmuster, erst recht Phantasien und Träume sich durch Uneindeutigkeit auszeichnen, ja heutige "postmoderne" Identitäten nach übereinstimmender Meinung der FachautorInnen geradezu uneindeutig sein müssen. Der Alltagsvorbehalt "Ja was denn, wie denn nun? – Der/Die kann ja viel erzählen. Was ist, was war wirklich? Ist das wahr?" kehrt in der wissenschaftlichen Psychologie methodisch hoch sophistiziert wieder, hat unter einem jahrzehntelang herrschenden Paradigma, dem Behaviorismus, gar zur Forderung nach Ausschluss solchen Materials aus der wissenschaftlichen Betrachtung geführt. PersönlichkeitspsychologInnen und PsychodiagnostikerInnen haben ein Jahrhundert wissenschaftlichen Bemühens an die Durcharbeitung damit verbundener Probleme verwandt, ihre hoch elaborierten Konzepte und Methoden gehören zum Fundus der wissenschaftlichen Psychologie. Die Realitätsoption sitzt tief, scheint für uns soziokulturelles Normalitätserfordernis. Aber wie kommen wir zur

Annahme und Akzeptanz von Wirklichkeit(en), zumal solcher, die sich wie das Psychische nicht gerade durch massive Materialität auszeichnen?

Die Beispiele, anhand derer ich meine Überlegungen entwickeln will, beziehe ich mit voller Absicht aus der Literatur. Nicht nur, weil mich ein Argument des Biographieforschers Brockmeier überzeugt. Dieser meint kein sachliches Kriterium erkennen zu können, das autobiographische Texte mit literarischem Anspruch von sogenannten Alltagserzählungen abgrenzen würde – außer der künstlerischen Qualität (Brockmeier 1999, 38f.). Sondern auch, weil ich eine durchaus pragmatische Begründung geltend machen möchte, nämlich: Gerade nicht-triviale, künstlerisch anspruchsvolle Literatur kann uns zu neuen Sichtweisen, und damit zu weiterführenden wissenschaftlichen Erkenntnissen verhelfen. So möchte ich gerne die postmoderne Freiheit nutzen, Grenzen zwischen ästhetischer Erfahrung und rationalem Urteilen überschreiten zu dürfen.

Lassen Sie mich nun zu einem zu untersuchenden Text kommen. In der Nummer 20 der in Leipzig herausgegebenen "Allgemeinen Musikalischen Zeitung" erschien am 15. Februar 1809 mit dem Korrespondentenkürzel "NN" ein Artikel unter dem Titel "Ritter Gluck".

NN beginnt mit einem kürzlichen Erlebnis im Berliner Tiergarten, wo es damals Estradenkonzerte gab. Er saß an einem Tisch, neben ihm ein Mann, der abfällige Äußerungen über die Darbietung einer Pièce machte. Sie kamen ins Gespräch, äußerten einige Meinungen zu Berlin, zum Berliner Musikleben und zu dem, was gerade geboten wurde. Dann:

"Der Mann stand auf und schritt langsam und bedächtig nach den Musikanten hin, indem er öfters, den Blick in die Höhe gerichtet, mit flacher Hand an die Stirn klopfte wie jemand, der irgendeine Erinnerung wecken will. Ich sah ihn mit den Musikanten sprechen, die er mit gebotener Würde behandelte. Er kam zurück und kaum hatte er sich gesetzt als man die Ouvertüre der Iphigenia in Aulis zu spielen begann." (Hoffmann, 18).

Es war offensichtlich, dass der Mann sich da sehr hineinfühlt: er dirigiert mit, ist mit Mimik und Gestik sehr dabei. Der Berichterstatter traf diesen Mann auch am nächsten Tag. Im weiteren Gespräch bekannte dieser, er sei Komponist.

"Er stand auf und ging einige Male heftig auf und ab; dann trat er ans Fenster und sang kaum vernehmlich den Chor der Priesterinnen aus der ‚Iphigenia in Tauris‘, indem er dann und wann bei dem Eintreten der Tutti an die Fensterscheiben klopfte. Mit Verwundern bemerkte ich, daß er gewisse andere Wendungen der Melodien nahm, die durch Kraft und Neuheit frappierten." (Hoffmann, 20f.).

Sie unterhielten sich, der Mann erzählte von Träumen, vom Reich der Träume, der Berührung mit dem Ewigen. Der Bericht geht damit weiter, dass der Berichterstatter den Mann einige Tage später hinter dem Opernhaus sah, wie er vor einem Fenster des Probenraums erregt den Kopf schüttelte über das, was sie da drin probierten. Er äußert sich höhnisch über die Aufführungspraxis der Gluck'schen Opern:

"Ich wollte einmal ‚Iphigenia in Tauris‘ hören. Als ich ins Theater trete, höre ich, daß man die Ouvertüre der ‚Iphigenia in Aulis‘ spielt. Hm - denke ich, ein Irrtum; man gibt diese ‚Iphigenia‘! Ich erstaune, als nun das Andante eintritt, womit die ‚Iphigenia in Tauris‘ anfängt, und der Sturm folgt. Die ganze Wirkung, die ganze wohlberechnete Exposition des Trauerspiels geht verloren. ... Wie hat der Komponist die Ouvertüre ins Gelag

hineingeschrieben, daß man sie wie ein Trompeterstückchen abblasen kann, wie und wo man will?“ (Hoffmann, 24f.)

Der Berichterstatter trifft ihn dann in der Friedrichsstraße wieder, wo der unbekannte Mann offenbar in der Nähe wohnt und ihn einlädt, mit ihm nach Hause zu kommen, er wolle ihm etwas vorspielen. Der Berichterstatter folgt ihm in sein Haus, in ein

"sonderbar staffiertes Zimmer. Altmodisch reich verzierte Stühle, eine Wanduhr mit vergoldetem Gehäuse und ein breiter, schwerfälliger Spiegel gaben dem Ganzen das düstere Ansehn verjährter Pracht. In der Mitte stand ein kleines Klavier, auf demselben ein großes Tintenfass von Porzellan, und daneben lagen einige Bogen rastriertes Papier. Ein schärferer Blick auf diese Vorrichtung zum Komponieren überzeugte mich jedoch, daß seit langer Zeit nichts geschrieben sein mußte. ... Der Mann trat vor einen Schrank in der Ecke des Zimmers, den ich noch nicht bemerkt hatte, und als er den Vorhang wegzog, wurde ich einer Reihe schön gebundener Bücher gewahr mit goldenen Aufschriften: ‚Orfeo‘, ‚Armida‘, ‚Alceste‘, ‚Iphigenia‘ und so weiter, kurz, Glucks Meisterwerke sah ich beisammenstehen. ... [Er] ergriff eins der Bücher ... und schritt feierlich zum Klavier hin. ... Er schlug das Buch auf, und – wer schildert mein Erstaunen! Ich erblickte rastrierte Blätter, aber mit keiner Note beschrieben." (Hoffmann, 26f.)

Er spielt mit eigenwilliger Hingabe, verändert bald die Vorgaben, komponiert und spielt sie weiter, wie es nur Gluck selbst könnte. Der Berichterstatter ist so begeistert wie verstört: "Als er geendet hatte, warf ich mich ihm in die Arme und rief mit gepresster Stimme: ‚Was ist das? Wer sind Sie?‘ ... feierlich kam er auf mich zu, fasste mich sanft bei der Hand und sagte, sonderbar lächelnd: ‚Ich bin der Ritter Gluck!‘" (Hoffmann, 28)

Stellen wir uns einen damaligen Leser vor, der nach der Lektüre des Berichts aus der "Allgemeinen Musikalischen Zeitung" seine Frau hätte fragen können: "Du, der Gluck, der Komponist von der ‚Iphigenie‘, der lebt hier in Berlin. Hier steht so etwas in der Zeitung." Sie mag geantwortet haben: "Ach was, Gluck müßte fast hundert Jahre sein, er ist längst gestorben." "Aber hier wird von ihm oder von einem Mann wie ihm berichtet, der seine Sachen genauestens kennt und auch besitzt, der so komponiert wie er, der die peinliche Verwechslung mit der Ouvertüre in der Oper gemerkt hat. Das ist alles passiert. Ein Korrespondent schreibt, dass er das gerade so erlebt hat." Sie: "Wenn das mal nicht wieder eine ihrer verrückten Kritiken ist! Sie trauen sich manchmal nicht offen zu reden und versuchen es mit poetischen Verkleidungen. Der Schreiber könnte der Rat Hoffmann aus Königsberg sein. Der hat gerade dort sein Amt verloren und sucht eine neue Anstellung, auch im Theater oder im Musikleben. Vielleicht ist er vorsichtig und da machen sie halt so etwas. - Oder es ist eine dieser neumodischen Gespenstergeschichten." Fünf Jahre später war ihr Rätsel gelöst. Der nämliche Artikel erschien als eine Erzählung in einem Band literarischer Erzählungen unter dem Titel "Fantasiestücke": Der Verfasser war der Dichter E.T.A. Hoffmann.

Die beiden in der vorgestellten Unterhaltung hätten den Text jeweils als etwas sehr Unterschiedliches gelesen. Der Mann als einen Zeitungsbericht über ein tatsächliches Ereignis. Sie, skeptisch: das kann nicht sein, es ist eine camouflierte Form von Musikkritik in einem einschlägigen Organ, es könnte aber auch eine Gespenstergeschichte sein. Wenn sie das so austauschen, dann machen sie den Text jeweils zu etwas anderem. Der Text und das, was er bezeichnet bekommt jeweils eine andere Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit ist abhängig vom "Genre", dem jeweilig zugehörend er gelesen wird. Das Genre könnte in der ersten

Variante der Überlegungen die Reportage sein, in der zweiten Variante das Feuilleton, in der dann sich herausstellenden Variante die literarische Fiktion. Es ist in unserem Beispiel offensichtlich nicht eindeutig in die Geschichte eingeschrieben, es und die ihm entsprechend sich herstellende Bedeutung wird retrospektiv konstruiert. Die LeserInnen legen das Genre fest, indem sie, nach gebräuchlichen Text- und Kontexteigenarten suchend, eine jeweilige Bedeutung behaupten.

Und das, was ich jetzt gerade mit unserem Beispieltext mache, ist seine Unterstellung unter ein wieder anderes Genre: das des Dokuments, das uns zu analytischen Betrachtungen anregt. Und ich will gleich noch ein weiteres anbieten.

Wir könnten heute diese Erzählung auch wie folgt lesen: Wahnsinn, dargestellt in einer historischen Psychologie. Wäre der letzte Satz betont: "*Ich* bin der Ritter Gluck", würden wir die Darstellung einer Art halluzinatorischer Psychose vermuten. Tatsächlich sind viele Texte E.T.A. Hoffmanns als Fallgeschichten gelesen worden. Baudelaire hat einmal zu E.T.A. Hoffmann geäußert:

"Man möchte glauben, daß man es mit einem sehr tiefen Psychiater zu tun hat, dem es Spaß macht, seine unheimliche Wirkung mit dichterischen Formen zu umkleiden, gleich als wenn ein Gelehrter in Fabeln und Gleichnissen reden wollte." (Baudelaire, 272)

Er beschäftigte sich ausführlich mit Symptomen und Therapien des Wahnsinns, kannte Nervenärzte, studierte damalige Fachliteratur und könnte diese Fachkenntnisse in einige seiner Erzählungen hineingeschrieben haben. Hoffmann schreibt eine Erzählung in einer Zeit, in der die Rede über das Seelische sowie die Differenzierung in normal und pathologisch noch nicht verfestigt ist oder gar als wissenschaftlicher Diskurs sich institutionalisiert hätte. Psychologie ist erst ansatzweise im medizinisch-psychiatrischen Bereich in der Ausarbeitung. Im noch "wandernden" psychopathologischen Diskurs (Obermeit 1980, 7) werden in literarischen Produkten für das gebildete Bürgertum, das diese Arbeiten liest, Anschauungen über Normalität und Wahnsinn dargeboten. Hoffmann kann über den Wahn noch nicht aus der Perspektive eines Konsenses über Normalität und Abweichung schreiben und so begibt er sich auch nicht in die Position eines distanzierten, alles- und besserwissenden Erzählers, sondern er lässt vieles offen und fordert damit den/die LeserIn auf, selbst Stellung zu beziehen. Innerhalb der moralischen Unterweisung des entstehenden Bürgertums, die zu einem nicht unwesentlichen Teil über schöngestige Lektüre verlief, kam der Literatur die nicht unwichtige Aufgabe zu, psychologische Diskursstränge zu entwickeln, zu differenzieren und zu verbreiten. Insofern kann dann "Ritter Gluck" neben anderen Erzählungen Hoffmanns als ein Beitrag zur Verifikation von Wahnsinn und Normalität gelesen werden. Eine Eigenart des Dichters Hoffmann ist die, den/die LeserIn in die Geschichte hineinzuholen. Im Ritter Gluck wird das dadurch gemacht, dass Unsicherheit provoziert wird, die vom Autor in der Geschichte nicht aufgelöst wird. Knapp und ich haben das in einer demnächst erscheinenden Arbeit (Knapp & Mattes 2000) über die Erzählung "Der Sandmann" ausführlicher untersucht. Wir können dort, so hoffe ich, zeigen, wie sich Hoffmann mit dieser Art zu schreiben in eine soziale Praxis des Diskurses begibt. Er holt den/die LeserIn dort in eine tolle Bewegung hinein. Erzähler, handelnde Personen, LeserIn müssen sich ihre Sichtweisen vom Innern der Geschichte heraus bilden, sie müssen sich hineinbegeben und sich beweglich halten. Sie sollen sich relationieren zu dem Plot der Geschichte, zu den Figuren der Geschichte, zu der Art und Weise wie die Geschichte erzählt wird. Der/die LeserIn mag sich entscheiden für eine der möglichen, keineswegs eindeutigen Positionen, was ihm aber nicht vor-geschrieben wird.

Dieser Effekt Hoffmann'scher Schreibkunst erinnert an das heutige sozialkonstruktionistische Konzept des relationalen Selbst, das wir als postmodern ansehen sollen (Gergen 1991) - womit der Term "postmodern" wieder einmal mehr im Sinne einer Möglichkeit des Sprechens und Gestaltens aufscheint denn als historisches Schema. (Hoffmann, wenn wir ihn einordnen sollten in die Geistes- und Literaturgeschichte, gilt als Romantiker, "vormodern".) Zu seiner Zeit wird das sich bildende bürgerliche Subjekt im literarischen Diskurs zur Selbstklärung gezwungen, zur individuellen Positionierung zwischen Wirklichkeit (Vernunft) und Wahn: ein Partikel der historischen Selbstkonstitution des bürgerlichen Subjekts. Mit Obermeit formuliert:

"Die normativen Kriterien, mit deren Hilfe der Leser üblicherweise in der Lage ist zwischen beiden Wirklichkeiten zu unterscheiden, verlieren bei der Lektüre ihre Gültigkeit. Ein individueller Wahn wird zur Wirklichkeit aller verkehrt, eine phantasierte Figur wird zur wirklichen, der Leser verliert seine Orientierung. ... Hoffmann stellt den Leser vor die irritierende Alternative, entweder die Einheit von Wirklichkeit und Wahn zu akzeptieren oder sich selbst als wahnsinnig zu betrachten. Die Alternative prägt die Rezeptionsstruktur der Erzählung. Immer wieder wird der Leser vor sie gestellt, immer wieder soll er eine Entscheidung treffen, die bald zugunsten der einen, bald zugunsten der anderen Variante nahegelegt wird. Der Leser fühlt sich hin- und hergerissen, unsicher ob er überhaupt noch in der Lage ist zu entscheiden welche Ereignisse wahnhaft, welche wirklich geschehen seien." (Obermeit 1980, 115 ff)

Uneindeutige Geschichten: aus dem Genre, dem sie vermittelt Zeichen des Textes, durch Kontexte oder von den LeserInnen unterstellt werden, ergeben sich ihre je besonderen Wirklichkeiten. Genres manifestieren sich als Lesarten. Als welche Art von Erzählung eine Geschichte rezipiert wird, bestimmt, was wahr an/in ihr ist.

In der narrativen Psychologie hat meines Wissens zuerst Jerome Bruner dem Begriff "Genre" eine solche Schlüsselposition zugewiesen. Bei ihm sind Genres für die Konstruktion von Bedeutung konstitutiv: Bruner definiert narrative Genres als

"kulturell spezifizierte Weisen, die *conditio humana* ins Auge zu fassen und sich darüber zu verständigen, als bestimmte Arten, einen Diskurs zu führen. Ohne eine Ahnung von der genrespezifischen Weise, zu denken und zu lesen, können wir nicht damit beginnen, Bedeutung zu konstruieren." (Bruner 1999, 12)

Also dort, wo in einer Kultur Bedeutung konstruiert wird, wodurch – in Umkehrung - dann diese Kultur sich selbst herstellt, wiederherstellt und verändert, spielen Genres ihre so entscheidenden Rollen. Er ist der Meinung, dass das Genre die jeweils gültige Wahrheit in Narrationen bestimmt. Er nennt sie an anderer Stelle auch "Gattungen" – um traditionelle literaturwissenschaftliche Festschreibungen hier allerdings reichlich unbekümmert.. Ich zitiere nochmals Bruner:

"Erzählungen handeln von Einzelheiten, sie werden im Besonderen realisiert, sie leben geradezu von diesem. Besonderheit scheint jedoch lediglich das Vehikel für die Entfaltung und Realisation einer Erzählung zu sein. Dies ist so, weil besondere Geschichten so konstruiert werden, daß sie bestimmte Gattungen oder Typen verkörpern Bestimmte Geschichten erscheinen als Versionen von irgend etwas Allgemeinerem, wie besonders sie auch immer sein mögen. Geschichten erzeugen Geschichten, sie erinnern die Zuhörer mühelos an ähnliche Geschichten." (Bruner 1998, 54)

Also die bestimmte Geschichte als eine besondere Realisierung und Variation eines Allgemeinen. Auf das Allgemeine verweist das Genre oder die Gattung. Bruner spricht auch von "kulturell kanonisierten Geschichten", "culturally canonical accounts".

Weitreichend kanonisiert wären in unserer Kultur dann auch Verweisungen auf materielle und ideelle "Wirklichkeit" und "Wahrheit", die den Geschichten vorgeordnet sein sollen: Erzählungen erzählen von Wirklichkeit, Worte und Wortgefüge haben festgeschriebene Relationen zu etwas, was außer ihnen selbst liegen soll. Folgt man diesem Kanon, erscheint die Bedeutung von Welt und Selbst, Materie und Psyche als etwas Außersprachliches, die Sprache dann als deren Abbildung – wir wären wieder in der Falle der Metaphysik der Realität. In unserem Zusammenhang suchen wir jedoch nach Narrationstypen, in denen dies auch anders erzählt werden kann.

Der Begriff "Genre", dessen Plausibilität nachzuweisen ich bis hierher versucht habe, hat seine Schwächen. Ihm eignet eine gewisse Starrheit und Intransigenz: er bedient vorgefertigte Strukturen bis hin zu denen von "Realität", ist eine strukturalistische Kategorie. Hinter den Erzählungen anzunehmende, resp. zu akzeptierende Voraussetzungen machen handelnde Helden, ihre Beziehungen, Vorstellungen von Menschen und ihrer Welt, Ursprung und Entwicklung. Er taugt rekursiv zur Analyse. Wie es dazu kommt, was sich wie verändert, lässt sich erst im Nachhinein feststellen. So drohen die Flexibilität und Offenheit des Konzepts "Erzählung" als sich je aktualisierender Vorgang bei seiner Unterstellung unter die Kategorie "Genre" geradezu verloren zu gehen. Werden Genres von weitreichender bis universeller Wirkungskraft angenommen sowie außerdem unterstellt, ErzählerInnen wie RezipientInnen würden sie "leicht" erkennen – wie Bruner meint, der dann auch über unsere genetische Ausstattung mit narrativen Schemata spekuliert (!) –, ist zwar keine abzubildende Wirklichkeit der Sprache vorgeordnet, aber allgemeingültige Strukturen, aus denen das je Besondere seine Bedeutung schöpft. Ein versteckt deduktionistisches Konzept.

Was spricht, zumal für KonstruktionistInnen, eigentlich dafür, dass wir ein Archiv von Mythen, Erzählstrukturen von Volksmärchen, Gattungen der klassischen, modernen und zeitgenössischen Literatur (oder was auch immer die wissenschaftlichen BeobachterInnen und AnalysandInnen als Referenz gewählt haben) als Konstruktionsprinzipien in uns tragen?

Übrigens fällt es bei Durchsicht der immens angewachsenen wissenschaftlichen Literatur zum Thema schwer sich des Eindrucks zu erwehren, dass der jeweilige fachliche Kontext des Beobachters/der Beobachterin über Valenz und Annahme struktureller Genres entscheidet: EthnologInnen bevorzugen Mythen, LiteraturwissenschaftlerInnen die Formen- und Gattungslehre literarischer Produkte, LinguistInnen formale Sprachbausteine usw. Und die wenigen PsychologInnen, die sich mit Narrativen beschäftigen, stehen vor einer Aufgabe, die sie wieder einmal (wie in die Geschichte unserer Disziplin eingeschrieben) in die Epigonalität drängt, wenn sie sich an in anderen explikativen Kontexten entwickelten Konstrukten orientieren müssen und häufig nicht anders können, als angesichts des riesigen, kaum mehr zu überschauenden und schwer zu ordnenden Schrifttums das ihnen mehr oder weniger kontingent zugängliche zu rezipieren.

Meines Erachtens bietet der Genrebegriff Erklärungen aus dem Nachhinein, bzw. für den/die außenstehendeN BeobachterIn. Texte werden auf diese Weise in einem psychologisch wenig relevanten Kontext festgeschrieben. Die Schrift wird ihrer *différance* beraubt. Auch Bruners Term "Kanon" zeigt eine ähnliche Schwäche. Auch er kann wenig zur Lösung der Frage beitragen, warum welcher Text sich in welche kanonisierte Konvention fügt oder sie variiert.

Was passiert im Falle konkurrierender oder widerstreitender kanonisierter Wirklichkeits- und Wahrheitsansprüche? Was im Falle von Uneindeutigkeit? Und warum schätzen wir diese nicht nur im Kunstwerk sondern durchaus in unseren Alltagserzählungen?

Nun bringen einige psychologische NarratologInnen Konzepte ins Gespräch, die zu einer differenzierteren Anschauung psychologisch relevanter narrativer Strukturen verhelfen sollen. Lassen sich mit ihnen Variabilität, Dynamik und Wirksamkeit von Narrationen, auch typischen, besser beschreiben und erklären? Sehen wir zu.

Bald nach seinem den Sozialen Konstruktivismus in der Psychologie begründenden Aufsatz (Gergen 1985) legte Kenneth Gergen zusammen mit Mary Gergen eine Explikation seines Konzepts auf die narrative Konstruktion von Lebensgeschichten hin vor (Gergen & Gergen 1988). Sie sprechen dort von Kompendien und Regeln, die Konventionen folgen:

"Compendiums of narrative construction, rules or elements of proper storytelling establish the criteria for what we take to be truthful accounts. If we do not wish to become unintelligible, we cannot tell stories that break the rules of proper narrative. ... To go beyond the rules is to engage in tales told by idiots. Truth telling is largely governed by a forestructure of conventions for narrative constructions." (ebd., 20)

Sie meinen, Erzählungen müssten regelhaft gestaltet sein, eine konventionelle Struktur und eine wohlgelungene Form haben. Dadurch wird ihr Wahrheitswert geregelt.

Welche Konstruktionsregeln sollen nun in einer "ordentlichen" ("proper", s.o.) Erzählung gelten? Erstens gebe es in jeder Erzählung sinnstiftende Endpunkte ("valued endpoints"). Eine Erzählung wird von ihrem Ende her, das die davor erzählten Ereignisse verbindet und wertet, verstanden. Zweitens wird, indem auf ein Ziel hin erzählt wird, Relevanz von Ereignissen hergestellt bzw. solche Ereignisse ausgewählt und herausgestellt, die für den Endstatus relevant sind. Kraus (2000), der Gergen und Gergen weitgehend folgt, verweist darauf, dass hierfür ein stabiles Verständnis universum, in dem wir Übereinstimmung bezüglich der Relevanz von Ereignissen für den Fortgang einer Geschichte herstellen können, vorausgesetzt wird; fehlt ein solcher Konsens, steigt der Erklärungs- und Begründungsaufwand des Erzählers. Allgemein seien – drittens - narrative Elemente geordnet, und zwar sei die meistakzeptierte Ordnungsweise die der temporalen Sequenz, eins nach dem anderen. Wenn narrative Ordnungen davon abweichen, dann, wenn ich etwa hinten anfangen, wenn ich in Schleifen erzähle und durcheinander schiebe, kann die Abweichung auch nur auf Basis des konventionellen Wissens, dass eins nach dem anderen erfolgt, kenntlich werden. Im Koordinatensystem Wertung auf einen Endpunkt hin und prinzipielle Linearität der Zeit unterscheiden Gergen und Gergen "Stabilitäts-erzählungen" (bei gleichbleibender Wertung) sowie "progressive" und "regressive" (Wertung ansteigend/absteigend) Erzählungen. Komplikationen dieser rudimentären Formen seien dann die tragödische Form (negativer Endpunkt), von der sich die der Komödie (positiver Endpunkt) und des Romans (Auf und Ab der Wertung) sowie des "Happily-ever-after-Mythos" unterscheiden. Viertens und fünftens in ihrem Katalog sprechen Gergen & Gergen dann noch davon, wie Kausalverbindungen hergestellt werden, wie Grenzzeichen gesetzt werden. All dies sind Kriterien für eine, wie Gergen & Gergen sagen, "well formed narrative", für eine wohlgelungene oder wohlgeformte Erzählung. Sie meinen, und Kraus schließt sich da an, dass die Wohlgeordnetheit ein Kriterium der Glaubwürdigkeit einer Geschichte ist. Wir könnten es so fortsetzen: Je näher am Konsens, je näher an der Konvention, desto erzählfähiger, desto glaubwürdiger wird eine Erzählung. Wahrheit entsteht nach diesem Konzept in Abhängigkeit von formalen narrativen

Strukturen. Diese sind recht einfach, wären wieder im Bruner'schen Sinne "leicht" verständlich.

Brockmeier (2000) geht so weit, dass er von Zeitgestalten spricht und damit ausdrücklich an den Gestaltbegriff der Gestaltpsychologie anknüpft. Nach dem Basistheorem der Gestaltpsychologie wird angenommen, dass im Wahrnehmungsfeld Elemente entsprechend formalen Konfigurationsprinzipien vorgeordnet sind, und zwar vor der jeweiligen individuellen Wahrnehmung. Bei Wolfgang Köhler werden sie gar als eine Eigenart der Materie angenommen. Erstaunlicherweise knüpft Brockmeier, ein eigentlich mit allen Wassern gewaschener Konstruktionist, da an und expliziert die These, auch die erzählte Zeit folge solchen Gestalten, Zeitgestalten. Als Modelle des Ablaufs und der Richtung der Zeit in Narrationen arbeitet er die des Linearen, des Zirkulären, des Zyklischen, des Spiraligen, des Statischen und des Fragmentarischen heraus – wie wir sehen, weit vielfältiger als Gergen und Gergen sowie Kraus, jedoch auch er bewegt sich unbehaglich nahe an einem Strukturalismus festgefügtter Formen. Für die autobiographische Erzählung nennt er solche Zeitgestalten dann Biographeme. Eingefügt in das Genre "Autobiographische Erzählung", dem der Charakter des Dokuments eingeschrieben sei, tragen sie, jeweiligen Konsens- und Akzeptanzmustern entsprechend", zum Realitätseffekt [sic!] (Brockmeier 1999, 26ff.) der Lebens- und Selbsterzählungen bei.

Ich habe oben auf die konzeptionelle Schwäche strukturalistischer Modelle angesichts der Flexibilität literarischer Erzählformen und der Möglichkeitsräume psychologischer Narrative hingewiesen. Es scheint mir, dass die ins Spiel gebrachten konstruktionistischen AutorInnen aus dem Fachgebiet Psychologie trotz der von ihnen entwickelten Differenzierungen und Konkretisierungen das Problem einer Lösung noch nicht viel näher gebracht haben. Es bleibt die deduktive Starre, wenn wir das Besondere, die je einzelne und vielleicht idiosynkratische Erzählung auf ein Allgemeines, die konventionellen Formen und Gestalten, beziehen und aus diesen seine Wahrheit ableiten. Polkinghorne (1988) hat eindrucksvoll auf diese paradigmatische Problematik hingewiesen.

Mir scheint, dass wir bei einem älteren, allerdings in unserer Disziplin noch lange nicht hinreichend rezipierten Autor lernen können: bei Ludwig Wittgenstein. Es bietet sich einmal wieder Wittgensteins Sprachspiel-Metapher aus den "Philosophischen Untersuchungen" (Wittgenstein 1953, besonders § 197 - 241) an. Nach Wittgenstein folgen Sprachspiele Regeln. "Zu dem, was wir Sprache nennen [gehört] die Regelhaftigkeit" (ebd., § 206). Er spricht von Gepflogenheiten, wenn wir einer Regel folgen (ebd., § 199), "das Wort Übereinstimmung und das Wort Regel sind miteinander verwandt, sie sind Vettern" (ebd., § 244). Hier findet sich ein allgemeinerer Ausdruck, den ich empfehle zum Gebrauch stehen zu lassen. Regel wäre der allgemeinere Ausdruck für das, was wir bisher als Genre, als Gattung, als Kanon und Konvention dargestellt haben. Und auch Wittgenstein meint, dass die Regeln eines Sprachspiels die Bedeutung der Spielzüge festlegen, die Bedeutung des Gesprochenen. Wir lassen uns, Konventionen folgend, auf soziale Übereinstimmungen ein, wenn wir im Gebrauch der Sprache Bedeutungen herstellen und austauschen. Akzeptabilität ist für Wittgenstein konstitutiv für den Gebrauch der Sprache. "Richtig und falsch ist, was Menschen sagen, und in der Sprache stimmen die Menschen überein. Dies ist keine Übereinstimmung der Meinungen, sondern der Lebensformen." (ebd., § 241) Entsprechend unserer Lebensformen folgen wir Regeln, nach denen in Sprachspielen Bedeutung, Sinn, Wahrheit hergestellt wird – eine interessante Brücke zum späteren Sozialen Konstruktionismus. Die jeweilige Welt, über die wir als Lebensform reden, die Welt, über die gesprochen werden kann, diese Welt ist dann entsprechend den Regeln der Sprachspiele geordnet .

Muss eine solche Ordnung von Welt sein? Uns als PostmodernistInnen gefällt das nicht, wir erwarten etwas anderes, mindestens "Welt" im Plural. Wir möchten da raus. Aber wie? Erinnern wir uns etwa an Lyotard, der im "Widerstreit", seinem philosophischen Hauptwerk von 1983, die Sprachspielmetapher Wittgensteins aufnimmt. Aber Lyotard interessiert nicht die Herstellung von Übereinstimmung, sondern eben der Widerstreit. Das Generalthema des Buchs "Der Widerstreit" ist, wie bei Nichtübereinstimmung der Sprachspiele Gerechtigkeit hergestellt werden kann, was bei Nichtübereinstimmung im Widerstreit geht und was nicht geht. An der "condition postmoderne" (Lyotard 1979) interessiert Lyotard das, was ungeordnet ist, das, was sich nicht der großen Regel unterwirft. Es ist das Paralogische, der Wunsch nach Unbekanntem, der uns interessiert, und eben nicht die Übereinstimmung. Das entspricht der postmodernen Ästhetik, in der Einfachkodierungen aufgelöst werden, die das sich nicht in einfache, allgemeine Ordnungen Fügende liebt. In Lyotards Sprechweise müssten wir sagen, sie fügt widerstreitende Stilelemente in einem Sprachspiel ineinander, sie schafft durch das Einfügen widerstreitender Stilelemente in ein Sprachspiel das Uneindeutige, das, was er das Paralogische nennt. Wenn wir Uneindeutigkeiten und widerstreitende Stilelemente auf *eine* Regel festschreiben wollen, verlieren Erzählungen sofort ihrem Witz. Wenn wir dem Ritter Gluck *eine* Geschichte, *einen* Plot unterlegen wollen, dann ist Hoffmanns Erzählung einfach nicht mehr da, sie hat ihre spezifische Qualität, wo gerade die Nicht-Geklärltheit der Regel, die Uneindeutigkeit, den Reiz des Produkts ausmacht, verloren. Sie wird vielleicht eindeutig, aber auch fad. Verallgemeinert ausgedrückt: Möglicherweise stellt gerade die Vielfalt, die Abweichung von konventionellen Ordnungsschemata das dar, was wir dann als Individualität, als Besonderheit schätzen, wenn wir von Leben sprechen, von Lebendigkeit. Wenn die Wirklichkeit in konventionellen und kanonisierten Ordnungsschemata, immer ähnlich oder sogar gleich, hergestellt wird, wenn das Allgemeine das Besondere im Griff hält ("auf den Begriff bringt") – wo bleibt Veränderung?

Zunächst aber sollten wir die bisher diskutierten NarratologInnen nicht zu grob vereinnahmen. Sie meinen übereinstimmend, dass ohne Differenz und Variation Kultur nicht möglich wäre. Bruner (1999) legt dar, dass eine Geschichte gerade dann erzählenswert wird, wenn sie Abweichungen vom Kanon beinhaltet: "Es ist notwendig, dass eine Geschichte (um dem Kriterium der Erzählbarkeit zu entsprechen) Konventionen verletzen muss, aber in einer kulturell verstehbaren Weise" (ebd., 15). Kraus (2000) fragt, ob und inwieweit sich die gelungenen Formen *sensu Gergen* und *Gergen* möglicherweise verändert haben und signifiziert solch allfällige Veränderungen als "postmoderne Herausforderungen".

Viel weiter ist schon Wittgenstein gegangen. Er betont von vornherein die Unabgeschlossenheit der Grenzen des Spiels. Wenn ein Spiel gespielt wird, verschieben sich im Spiel die Grenzen und damit auch die Regeln. Aus Regeln lassen sich auch Variationen erdenken, erfinden, und jedes Spiel gewinnt seinen Reiz daraus, dass es nicht nur die Deklination der Regeln ist. Dass es zwar unter Regeln stattfindet, aber je besonders mit diesen Regeln umgeht. Wir sollen da an Tennisspiel denken: Jedes Tennisspiel ist anders, obwohl die Regeln für jedes Tennisspiel die gleichen sind. In den "Philosophischen Untersuchungen" sagt er im § 85:

"Eine Regel steht da wie ein Wegweiser. Lässt er keine Zweifel offen über den Weg, den ich zu gehen habe, zeigt er, in welche Richtung ich gehen soll, wenn ich an ihm vorbei bin, ob der Straße nach oder den Feldweg oder querfeldein? Wo steht, in welchem Sinne ich ihm zu folgen habe, ob in der Richtung der Hand oder z.B. gerade in der entgegengesetzten? Und wenn statt eines Wegweisers eine geschlossene Kette von Wegweisern stünde oder Kreidestriche auf dem Boden liefen: Gibt es für sie eine Deutung? Also kann ich sagen: Der Wegweiser lässt doch einen Zweifel offen, oder vielmehr: er lässt manchmal einen Zweifel

offen, manchmal nicht". (ebd.)

Wenn Sprachspielen Lebensformen entsprechen, sollte es in postmodernen Verhältnissen allerdings auch denkbar sein, dass Regelsysteme disparat und widerstreitend nebeneinander wirken, dass die Übergänge offen sind, dass bricolage und freie Differenzen möglich und machbar sind. Mit Welsch gesagt: "Die postmoderne Wirklichkeit verlangt allenthalben, zwischen verschiedenen Sinnsystemen und Realitätskonstellationen übergehen zu können. Diese Fähigkeit wird geradezu zur postmodernen Tugend" (Welsch 1991, 316). Welsch entwirft ein kognitives Konzept für diese Tugend, er nennt es Transversalität. Sie soll das leisten, was für postmoderne Lebensformen unerlässlich ist: "den Übergang von einem Regelsystem zum anderen, die gleichzeitige Berücksichtigung unterschiedlicher Ansprüche, den Blick über die konzeptionellen Gatter hinaus" (ebd.). Zur Beweglichkeit der Regelsysteme, wie wir sie uns mit Wittgenstein schon vorstellen können, käme etwas qualitativ Neues hinzu: dass sie gleichzeitig heterogen und different wirken können, dass sie sich durchkreuzen und sich im Widerstreit behaupten. "Polyregularität ohne Totalitätsregel" nennt Welsch das (ebd., 317). Vielfältige Regeln wirken in den wahrheits- und wirklichkeitskonstruierenden Sprachspielen, die Entscheidungshilfe zum allgemein Richtigen (Bruners "Kanon") dürfte uns in Verfügungen, die wir postmodern nennen dürfen und immer häufiger in unserer Kultur so nennen müssen, abhanden kommen. Das ist nicht nur ein Gebot für zeitgenössisches Sprechen und Denken, gilt auch nicht nur für die artifiziellen Formen in Literatur, Architektur und Kunst, sondern scheint psychologische "Realität" in den Metropolen unserer Tage. Neben vielen anderen haben Gergen (1991) und Keupp (1999) überwältigendes Material für die Persönlichkeitspsychologie, Beck & Beck-Gernsheim (1990), Bauman (1995), Sennett (1998) für die Psychologie sozialer Lebensweisen zusammengetragen.

Uneindeutigkeit, Vieldeutigkeit bis hin zur Unfasslichkeit, Verlust der jeweils einen Regel, Verzicht auf allgemeine OrdnungshelferInnen, können wir damit umgehen? Geht das? Lyotard spricht am Ende seines die postmoderne Philosophie begründenden Buches von 1979 (Lyotard 1993) vom "Wunsch" nach Unbekanntem. Der Wunsch nach Unbekanntem ist wie jeder Wunsch noch nicht seine Erfüllung. Und er ist, zumal in der Wissenschaft, ein verdächtiger Geselle. Können wir, weil es uns zeitgemäß scheint und weil wir es wünschen, Kanon und Regel gering achten? Kann erzählt und rezipiert werden außerhalb und befreit von den Konstruktionsmechanismen formaler, auch in der Abweichung kanonisierter Strukturen? Seien wir vorsichtig.

1992 gab es im Rahmen der Wiener Festwochen die Uraufführung von Peter Handkes "Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten", inszeniert von Claus Peymann.

Das Stück geht so: Wenn wir ins Theater hineinkommen, ist die Bühne schon offen, und nach einiger Zeit, beträchtlicher Zeit – es sind dreieinhalb Stunden – wird das Licht abgeschaltet werden und damit ist das Stück zu Ende. Dazwischen wird nicht gesprochen. Über die Bühne gehen Figuren. Gehen schnell, gehen langsam, gehen zielstrebig oder sind einige Zeit einfach da, wenden sich einander zu, gehen aneinander vorbei, wenden sich voneinander weg, bemerken sich oder bemerken sich nicht usw. Es sind die verschiedensten, gänzlich unterschiedliche Szenen und Figuren. Auf dem Programmzettel heißen sie z.B.: junge Frau in einem leichten Bürokleid; Flugzeugbesatzung; ein Vereinzelter, fast Greis; Mannschaft, jeder für sich in seinem Sich-Einspielen; einer, bekleidet mit beinahe nichts; Polizistin; eine, die sich das Gewand über der Brust zerreißt; eine junge Frau, die Fotos aus einer Hülle nimmt; einer, der wild am Boden kratzt usw. Auf der Bühne bewegen sich Menschen, sie treten auf und ab, es gibt Konstellationen des Zusammentreffens oder auch nicht, sie entfernen sich, es passiert

etwas, es hört etwas auf zu passieren - und das läuft so, bis das Licht ausgeschaltet wird.

In dieser Situation wird das, was auf der Bühne erzählt wird, nicht durch das Stück selbst sondern durch das, was die ZuschauerInnen konstruieren, hergestellt. Interessant war, wie die Kritik damit umgegangen ist. Neben Darstellung und Bewertung der Aufführung haben sich die meisten Kritiken, die ich zur Kenntnis nehmen konnte, darum bemüht, in dem Stück doch eine nacherzählbare Erzählung zu finden, so etwas wie einen Sinn, wie ein Geschehen.

"Süddeutsche Zeitung":

"So war das also: Peter Handke saß auf einem Platz in Muccia: Die nachmittägliche Sonne schien, der Wein schmeckte - und der Dichter schaute und staunte über die Menschen. Sie rannten aufeinander zu, umarmten sich; sie gingen aneinander vorbei; sie zankten, und sie küßten sich. Skateboard- und Rollschuhfahrer rasten an ihm vorüber, eine Beerdigungsprozession schob sich durch die Gasse, eine Feuerwehrmannschaft eilte löschen. Peter Handke war glücklich: „Es ist ja wahnsinnig schön, diesem Treiben zuzusehen.“"

Die "Salzburger Nachrichten" schreiben:

"Wenn es überhaupt eine Schlüsselszene in diesem Stück der Beiläufigkeiten gibt, dann die: durch dröhnendes Rauschen, durch das Hochziehen der Meereskulisse vorbereitet, landen zwei großgewachsene Mohrenkönige in leuchtenden Gewändern. Sie machen einladende Gesten, doch die versammelten sind wie gebannt. Niemand wagt einen Schritt, alle starren andächtig. Als ein Bursche dem wegdriftenden Nachen nachzusetzen versucht, wird er zu Fall gebracht. Einen kurzen Moment später ist der Traum wieder gewischt, zerronnen die Erwartungen, die für eine Weile die Leute zusammengebracht haben. Jetzt setzt wieder der Alltag ein, der alle auseinanderreißt und unterschiedlichen Geschäften nachgehen läßt. Oder doch nicht? Denn Handke fügt dem geheimnisvollen Auftauchen der zwei Könige aus dem Morgenland mit ausgesuchter Emphase ein anderes Elementarereignis hinzu: Ein alter Mann dreht sich in verzweifelten Verrenkungen, murmelt und brabbelt. Doch plötzlich taucht eine Frau auf, überreicht ihm ein Kind. Ein gerührtes Jauchzen und Jubeln hebt an, Weihnachten kehrt ein, Feierlichkeit bricht aus."

Die gleiche Szene in der Kritik der "Süddeutschen Zeitung":

"Ganz auf Heil will der Dichter dabei nicht verzichten, darum finden die auf dem Platz Verlorenen in einer Szene doch zueinander. Andächtig lauschen sie einem Alten Mann, der sich um Worte müht, beinahe zu sprechen beginnt, so voll ist ihm das Herz. Er schaut öfter zum Himmel; vielleicht ist er Jesus bei der Bergpredigt, vielleicht bloß ein moderner Prophet. Auf jeden Fall fassen die Menschen Vertrauen zu ihm. Jene Frau, die zuvor als Schwangere über den Platz bummelte, zufrieden ihren Bauch streichelnd, schenkt ihm sogar ihr Kind. Es scheint nicht der Messias zu sein, denn nachdem der Alte beglückt mit dem Neugeborenen verschwunden ist, geht das alte Spiel wieder los: Alle sind sie wieder allein, laufen, poltern, fahren aneinander vorbei. Traurig, sentimental konstatiert Handke: So ist die schlechte Welt."

Ich will das nicht weiter fortsetzen, um nicht den Eindruck zu erwecken, RezensentInnen der Lächerlichkeit zuführen zu wollen, das wäre nicht meine Absicht. Auch ich saß da und hab nach so etwas wie bedeutungsvollen Szenen gesucht, über die das alles zusammengefügt werden könnte.

Da wird einmal ein Toter über die Bühne gefahren, und diesem Toten schließen sich dann eine Reihe von Gestalten an, die vorher schon da waren, und es formiert sich ein Beerdigungszug. Ich habe dann gedacht: "Jetzt musst du aufpassen, jetzt bekommt das, was vorher war, seinen Sinn in dieser Beerdigung: Wer wird zu Grabe getragen und wer nimmt daran wie teil?" Aber natürlich geht das Stück in der genannten Weise weiter.

Mit dem Beispiel soll demonstriert werden, dass sich Regeln, die auch aus einem Zeichengewirr, wie bei diesem Handke-Stück, ein geordnetes Sprachspiel machen wollen, bei uns, die wir in diesem Fall ZuseherInnen sind, durchsetzen. Sie setzen sich offenbar auch dann durch, wenn der Text sich dem verweigern will. Offensichtlich gibt es etwas wie intrinsische Ordnungsmächte, die wir als Regeln des Diskurses anerkennen müssen. Wir verfügen nicht frei über sie. Erinnern wir uns daran, dass Foucault (1971) Diskurse als regelgeleitete Praktiken konzipiert hat, in denen Vorstellungen, Bedeutungen, Zuschreibungen verhandelt werden. Diskurse als Bündel von Texten bringen Episteme hervor, zu denen wiederum Genres, Kanons und Sets von je spezifischen narrativen Regeln gehören.

Gehören sie dann auch zu den epistemischen Dispositiven der Macht, denen wir nicht enttrinnen können? Wie sich in sehr deutlicher Weise Macht als Appell an die Regel oder als Zur-Ordnung-Rufen im Verweis auf die Regel einstellt, möchte ich an einem Ereignis, das ebenfalls mit Peter Handke verbunden ist, zeigen: Peter Handke fuhr nach dem Ende des Bosnien-Krieges nach Serbien und Bosnien und hat darüber einen dreiteiligen Bericht in der Wochenendbeilage der "Süddeutschen Zeitung" veröffentlicht. Er spricht von Geschehnissen auf der Reise, er hat Freunde getroffen, er hat mit ihnen geredet, er war mit ihnen spazieren, er spricht über die Wäldchen an den Ufern der Drina, wie er sich da befindet, spricht über die Ruhe, über den Blick über die Drina, auch über die Menschen, die er trifft: ein Bericht von einer "sentimentalischen" Reise nach Bosnien nach dem Ende des Krieges. Es ging damals ein empörter Aufschrei durch die Presse über diese Art zu berichten. Handke wurde übereinstimmend zur Ordnung gerufen, und die Ordnung war in dem Fall die: Wenn du in ein von einem ungerechten Krieg zerstörtes Land fährst, dann hast du dich an Regeln der Reportage und der politischen Kommentierung zu halten, an das Regularium des zu politischen Zwecken verfassten Berichtes, in dem vermutlich stehen soll: Wie sieht es heute aus? Was ist zerstört? Wie kann es wieder aufgebaut werden? Und vor allem hätte darin stehen sollen: Wer ist schuld? Wo sind die Gerechten? Wer sind die Ungerechten? Was folgt für korrektes politisches Verhalten? Handke, dessen Text sich diesen Regeln verweigerte, wurde in der deutschen und österreichischen Presse dann binnen kurzer Zeit sehr massiv zu einer Unperson erklärt, zu einem ästhetisierenden Schreiberling, der jede Glaubwürdigkeit und jeden Anspruch noch ernst genommen zu werden verspielt habe. Dieses Ereignis macht deutlich, wie Regeln Macht – in dem Fall sogar im engeren Sinne politischer Herrschaft – herstellen und realisieren wollen. Die narrative Regel wirkt als Ordnungsmacht des Diskurses. Die Geschichte ging noch weiter: Zu Beginn des Kosovo-Krieges tauchte in derselben Presse die absurde Meldung auf, Handke sei in Serbien von Milosevi zum Ritter geschlagen worden. Handke war noch weiter gegangen: Er fuhr während des Kosovo-Krieges nach Serbien und schrieb einfach nichts, er fuhr einfach hin. Auch das war wieder der Verstoß gegen eine Regel: Der Autor hat zu erzählen, hat einer Regel des Erzählens zu gehorchen, die in diesem Falle ein kurzfristiger tagespolitischer Herrschaftsdiskurs vor-schreiben wollte.

Wenn Regeln Diskursmächte im Foucault'schen Sinne sind, können wir ihnen dann entfliehen? (Das ist eine berühmte Frage, die an Foucault ständig gestellt wird.) Wahrscheinlich nicht. Es kann allenfalls darum gehen: Wir können sie deutlich machen, wir können sie bezeichnen, wir können durch Sprechen oder – wie Handke – auch durch Nicht-

Sprechen Bruchlinien schaffen, können Markierungen in das Weitererzählen der Erzählungen einfügen. Diese Markierungen, die anders weiterzuerzählen ermöglichen, machen vielleicht Bewegung, aber: Offensichtlich entkommen wir diesen Regeln in der Erzählung nicht. Das Markieren, die Bewegung, das Umerzählen, auch das geht nicht an Regeln vorbei, sie sind eingeschrieben in das Gefüge der Sprache. Es können sich ihre Grenzen verschieben, sie können vielfältig und heterogen werden, sie brauchen nicht mehr auf Eindeutigkeit zu verpflichten. Auch das Neue, das Um-Erzählen geht. Der Wunsch nach Widerstreit wird sich den hartnäckigen Realitätskonstruktionen der heteronomen Macht stellen müssen

Und jetzt lassen sie mich abschließen, nicht mit eigenen Worten, sondern noch einmal mit einer Theaterfigur, auch die von Peter Handke. Da gibt es in Peter Handkes "Zurüstungen für die Unsterblichkeit" eine Figur, in die ich mich verliebt habe. Diese Figur ist die der jungen, schönen Wandererzählerin. Ich möchte Sie bitten, dies als Parabel zu verstehen. (Um das Genre festzulegen).

Auftritt die Erzählerin: "Hier bin ich, ich bin euer neuer Erzähler, gerade großjährig geworden, heute Morgen noch ein Kind, morgen Früh hoffentlich wieder ein Kind, mein Werdegang ist folgender". Dann erzählt sie über ihre Kindheit.

"In der Folge kam ich auf besondere Erzählerschulen, blieb freilich nirgends lange. Auf der einen wurde mir vor lauter Wirklichkeit und Wissenschaft jedwedes Wirkliche unwirklich, auf der anderen lernten wir so lange tiefes Atmen, entgrenzende Ruhe und entselbstendes Freuen, dass sich bei mir außer Ruhe und Atmung rein nichts mehr tat. Und auf der dritten war mir einfach das Gras zu grün und der Himmel zu blau, so bin ich freie Wandererzählerin geworden, nirgends fest, ohne Residenz, auf eigene Faust, oder eher so?" (sie öffnet die Hand)

Neben dieser Erzählerin gibt es eine Gruppe anderer Figuren, das sind die Raumverdränger.

"Auftritt Raumverdränger 1: ‚Mitten im Frieden sind wir im Krieg.‘ Raumverdränger 2: ‚Die Erbarmungslosigkeit soll wieder lagern über der Erde.‘ Raumverdränger 3: ‚Es muß dem Land sein Ruf aberkannt werden, es soll sogar keinen Namen mehr haben, es und seine Bewohner sind zu bloßen Zahlen herabzustufen.‘ Raumverdränger 1: ‚Du schießt wieder einmal übers Ziel hinaus.‘ Raumverdränger 2: ‚Du vergißt, die uns rechtfertigt, die Form. Auch wir wollen doch ein neues Menschheitsgesetz und das gar im Kollektiv.‘"

Diese Raumverdränger haben Waffen erfunden. "Raumverdränger 3: ‚Ich bin der Erfinder des Echoschluckers.‘" Er führt das mit einem Gerät vor, vor dessen Betätigung die Raumwirkung eines Rufes verflacht. Oder der Erfinder des Bilderabschießers. Er führt das mit einem Gerät vor: Farbige Bilder ziehen über die Szenerie, die jetzt nach und nach abgeschossen werden. Der Erfinder des Baumbeseitigers: Er führt das mit einem Gerät an zwei kleinen Birken vor. Und der Erfinder der 1-D-Brille: Eine ihrer Methoden ist, alles auf den Punkt zu bringen. Das Stück geht dann so weiter, dass die Erzählerin mit den Handelnden eine neue Regel, ein neues Gesetz für ein Land finden will, für ein fiktives Land auf der Bühne, und das gelingt nicht, sie finden kein neues Gesetz. Aber sie haben viel geredet und einiges bewegt und sie haben miteinander gesprochen.

Der Schluss:

"Erzählerin tritt vor: ‚Damit ist unsere Geschichte zu Ende. Sie war mir nicht im Voraus

bekannt, sie wurde mir erst klar, oder halbwegs klar, im Verlauf des Erzählens. Sie hat gespielt zu einer Zeit, zu der Gott oder wer längst alles gesagt hatte, was zu sagen war, da demgemäß auch keine Propheten oder wie sie hießen mehr auftraten, es sei denn falsche. Da es aber auch keine Geschichtsschreiber mehr gab, denn es gab in ihrem Sinne keine Geschichte mehr, und da doch dieses oder jenes weiterhin durch die Lüfte geisterte, so wie angedeutet. Zuzeiten geht es mit dem Weltlauf nicht weiter, weil zu vieles verschlossen ist, zuzeiten, weil zu vieles offensteht. Für beide Fälle bin ich da mit meinem Weg- oder Dazuerzählen. Und ihr erzählt die Geschichte gefälligst weiter, oder versucht es."

Dann wechselt auf der Bühne das Licht in ein aggressiv strahlendes Grau (Achim Freier kann so etwas). Die Erzählerin dreht sich um und hinter ihr steht jetzt überlebensgroß die Raumverdrängerrotte. "Die Erzählerin: ‚Eine Erscheinung. Ich soll also nicht das letzte Wort haben. Gut, daß ich nicht das letzte Wort habe, trotzdem hätte ich uns allen eine andere Erscheinung gewünscht, eine ganz andere.‘ Keine Bewegung, Stille, dunkel. Ende."

Literatur

BAUDELAIRE; Charles (o.J.). Über das Wesen des Lachens und besonders über das Komische in der darstellenden Kunst. München: Hanser

BAUMAN, Zygmunt (1995). Zeit des Recycling. Das Vermeiden des Festgelegt-Seins. Fitness als Ziel. *Psychologie & Gesellschaftskritik* 19, Heft 2/3, 7-23

BECK, Ulrich & BECK-GERNSHEIM, Elisabeth (1990). Das ganz normale Chaos der Liebe. Frankfurt/M: suhrkamp taschenbuch

BROCKMEIER, Jens (2000). Autobiographical Time. *Narrative Inquiry* 10, Heft 1 (i.Vorb.)

BROCKMEIER; Jens (1999). Erinnerung, Identität und autobiographischer Prozess. *Journal für Psychologie* 7, Heft 1, 22-42

BRUNER, Jerome S. (1990). Acts of Meaning. Cambridge/Ma: Harvard University Press

BRUNER, Jerome S. (1998). Vergangenheit und Gegenwart als narrative Konstruktionen. In: STRAUB, Jürgen (Hg.). *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein*. Frankfurt/M: Suhrkamp. 46-80

BRUNER, Jerome S. (1999). Self-Making and World-Making. Wie das Selbst und seine Welt autobiographisch hergestellt werden. *Journal für Psychologie* 7, Heft 1, 11-21.

BRUNER; Jerome S. (1986). Actual Minds, Possible Worlds. Cambridge/Ma: Harvard University Press

DAHIMÈNE, Adelheid (1998). Gar schöne Spiele. Roman. Klagenfurt: Wieser

ECO, Umberto (1996). Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. München: dtv

FOUCAULT; Michel (1971). Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt/M: suhrkamp taschenbuch

GERGEN, Kenneth J. & GERGEN, Mary M. (1988). Narrative and the Self as Relationship. In: BERKOWITZ; Leonard (Hg.). *Advances in Experimental Social Psychology*. San Diego: Academic Press

GERGEN, Kenneth J. & GERGEN, Mary M. (1988). Narrative and the Self as Relationship. In: BERKOWITZ, Leonard. (Hg.). *Advances in Experimental Social Psychology*. San Diego: Academic Press. 17-56

GERGEN, Kenneth J. (1985). The social constructionist movement in modern psychology. *American Psychologist* 40, 266-275

GERGEN; Kenneth J. (1991). The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life. New York: Basic Books.

HANDKE, Peter (1992). Die Stunde da wir nichts voneinander wussten. Wien: Burgtheater Wien/Wiener Festwochen, Programmbuch Nr. 94

HANDKE, Peter (1997). Zurüstungen für die Unsterblichkeit. Ein Königsdrama. Frankfurt/M: Suhrkamp

HOFFMANN, E.T.A. (1814). Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul. II. Ritter Gluck. [Hier zitiert nach: Ds.. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Berlin: Aufbau. Band 1: Fantasiestücke in Callots Manier. o.J.]

KEUPP, Heiner u.a. (Hg.). (1999). Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Reinbek: rowohlt taschenbuch

KNAPP, Hanna & MATTES, Peter (2000). Subjektkonstruktion in narrativer Uneindeutigkeit – E.T.A. Hoffmanns Sandmann. *Journal für Psychologie* 8 , Heft 3 (i.Vorb.)

KRAUS, Wolfgang (2000). Identität als Narration. Die narrative Konstruktion von Identitätsprojekten. *Berichte aus dem Colloquium Psychologie und Postmoderne* Nr. 3.

LYOTARD, Jean-Francois (1993) (orig.: 1979). Das postmoderne Wissen: ein Bericht. 2. Aufl. Wien: Passagen

OBERMEIT, Werner (1980). "Das unsichtbare Ding, das Seele heisst": Die Entdeckung der Psyche im bürgerlichen Zeitalter. Frankfurt/M

POLKINGHORNE, Donald E. (1988). Narrative Knowing and the Human Sciences. Albany: State University of New York.

SENNETT, Richard (1998). Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus. Berlin: Berlin Verlag

WELSCH, Wolfgang (1991). Unsere postmoderne Moderne. 3. Aufl. Weinheim:VCH

WESTMEYER, Hans (1996). The constructionist approach to psychological assessment: Problems and prospects. In: Battmann, Wolfgang & Dutke, Stephan (Hg.). *Processes of the molar regulation of behavior*. Lengerich: Pabst. 309-325.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1953). Philosophische Untersuchungen. In: *Ludwig Wittgenstein Werkausgabe*, Band I. Frankfurt/M: suhrkamp [1884]

Hans Peter Mattes, Dipl.Psych., Dr. phil., Institut für Kritische Psychologie am Fachbereich Erziehungswissenschaften und Psychologie der Freien Universität Berlin. Zeitweise Lehraufträge Institut für Psychologie der Universität Wien. Lehr- und Forschungsschwerpunkt: Theorie und Geschichte der Psychologie, postmoderne und narrative Ansätze. Veröffentlichungen zur neueren Geschichte der Psychologie, zu kritischer Psychologie und postmoderner Psychologie. Mitherausgeber *Journal für Psychologie* und *Psychologie und Gesellschaftskritik*. 1990-1995 2. Vorsitzender der Neuen Gesellschaft für Psychologie. Zusammen mit Klaus-Jürgen Bruder Gründer und ständiges Mitglied des AK Psychologie und Postmoderne an der FUB.

Kontakt: Dr. Hans Peter Mattes, Studiengang Psychologie der Freien Universität Berlin, Institut für Kritische Psychologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin